أوتومار دومنيك مخرج سينمائي مجدد

ياسمينة أمقران

«أبو السينما الأخرى» أو المختلفة، كما سُمّي في حياته، أراد دائما أن يمضي قدما وأن لا يتوقف أبدا. لقد كان شديد التفرّد ولا يميل للتسويات والحلول الوسط ـ وكان دائما في حالة بحث عن معارف جديدة، وعن قيم فكرية كاشفة.

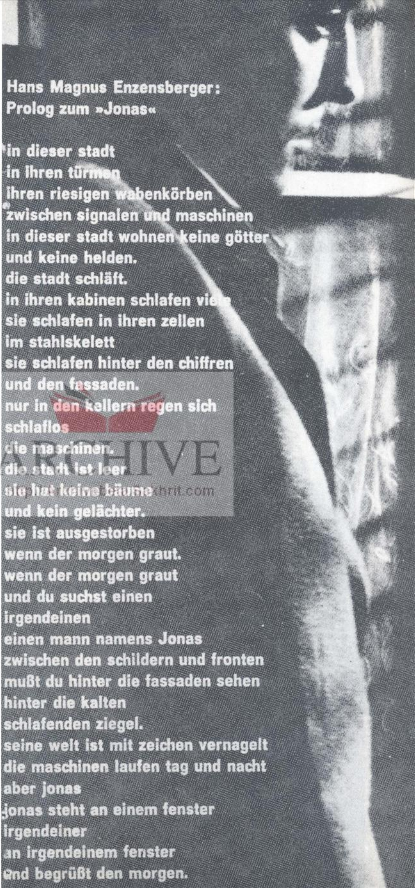
ولد أوتومار دومنيك عام 1907، ودرس التحليل النفسي، وكان جامعا للتحف الفنية، وراعيا للفنون، وعازفا على الشيلو، وشغوفاً بالسيارات، وبصنع الأفلام. وظل دائما على حاشية المجتمع. أمّا أفلامه، فكان ينتجها بوسائل قليلة ومتواضعة. ومع ذلك فما تزال تلك الأفلام شديدة الحضور حتى اليوم من حيث المضمون ومن حيث تقنية الإخراج. فأفلامه مثيرة للرائي، تحفل بالغرابة والسحر والإمتاع. وفي الحقيقة فإنّ غرامه بالفن التجريدي هو الذي يفسّر طريقته في صنع الأفلام. فالفيلم بالنسبة له كان أكثر من مجرد التحكم في توجيه كاميرات التصوير. «الفيلم هو مجموعة كبيرة من الصياغات والأشكال الفنية الجزئية: صورة، وحركة، ولغة، وموسيقى. والعمل الفني يكمن في تكثيف هذه العمليات الجزئية وتحويلها إلى وحدة تتضمن تلك القيم الجزئية. فالصورة ينبغي أن تلائم المضمون، والموسيقى ينبغي أن تلائم الصورة. أما تجاربه الفنية الأولى فكانت ذات نزعة تجريبية تدريبية.

وهكذا فقد أخرج عام 1951 فيلما قصيرا بعنوان: «فنّ جديد، نظر جديد». وكان هدفه من ورائه أن يفتح عيون الجمهور الألماني على أهمية الرسم التجريدي، ذلك الجمهور الذي انقطع عن الفنون الحقيقية، وشوّه وعيه طوال اثني عشر عاما بالأفلام النازية الدعائية. وأثناء العرض الأول للفيلم المذكور بشتوتغارت ساد بين الحضور جوّ من القلق والاستغراب، فإلى جانب الأصوات المستحسنة القليلة كانت هناك نداءات في الصالة من مثل «أوقفوه! إقطعوه!» فوجد مالك صالة العرض نفسه مضطرا لإلغاء عرض الفيلم. لكن النجاح الذي لاقاه الفيلم ذاته في مدن ألمانية أخرى، وآراء النقاد الإيجابية وجائزة الفيلم الألماني التي حصل عليها عام 1951، كل ذلك شجّعه على إنتاج الفيلم الوثائقي الوحيد في حياته الفنية عام 1954، عن فيلي باومايستر.

وخلال الخمسينات بدأ الرسم التجريدي يحظى باهتمام الجمهور تدريجيا بجمهورية ألمانيا الاتحادية. فقد انتشرت المعارض الفنية وتكاثرت، وبدأت مجموعات فنية تتكون، وبدأ الفن الحديث يظهر للجمهور المهتم باعتباره ذخيرة فنية ومادية. لكن في الوقت نفسه، فإنّ المجتمع الاستهلاكي كان في صعود مع الجوانب السلبية التي يتضمنها. ولذا فإنّ آمال دومنيك في عالم جديد بدت مع الوقت وهما من الأوهام. فبدأت لدى دومنيك الشكوك في صحة التطورات الجديدة التي تصوّر مسارها بشكل مختلف تماما. وبالنظر إلى ذلك لم يعد يكفيه أن ينشر أفكار الآخرين ويدعو لها، بل بحث أيضاً عن طرائق لمواجهة الموضوعات الجديدة وعن طرائق تعبير خاصة به هو ـ ووجد ذلك كلّه في الفيلم. فقد أراد أن يعرض أفكاره وتصوراته من خلال الصورة فقط: الخوف، ووحدة الإنسان، وعزلته وعجزه، ومحاولاته لتجاهل ماضيه، ذنوبه وخطاياه: (الفيلم في جوهره وسيلة بصرية، والرسم أيضا نظر ورؤية وهكذا وجدت أنا جامع الفنّ التشكيلي طريقي إلى الفيلم). بهذه الكلمات بدأ دومنيك عام 1958 عمله في الفيلم الذي سماه: يونس، وكان هدفه في الفيلم تصوير الحياة المزدوجة التي يحياها الفرد: الحياة اليومية الظاهرة التي تعتبر مجموعة من المصادفات والجانبيات. والحياة الداخلية الروحية للإنسان التي يقف المرء فيها وحيدا. فبيئة يونس التي تبدو أولا عادية وجافة تصبح تدريجيا تهديدا وملاحقة حتى ينتهي الأمر بتهافتها وسقوطها أمام عينيه.

هانس ماغنوس إنسنسبرغر: تمهيد لـ «يونس»

في هذه المدينة
في أبراجها
في أشداقها الهائلة
بين الإشارات والآلات
في هذه المدينة لا تسكن آلهة
كما لا يسكن أبطال
المدينة تنام
وفي جنباتها ينام كثيرون
ينامون في زنزاناتها
في أقفاصها الحديدية
ينامون خلف الأسوار
والواجهات.
لكنّ في الأقبية تضطرب الآلات
وحدَها، لا تنام.
المدينة فارغة
ليس فيها أشجار
وليس فيها ضحكات
لقد ماتت
حين ينبلج الصباح.
حين ينبلج الصباح
وأنت تبحث عن واحد
أي واحد
عن رجل اسمه يونس
بين الاعلانات والواجهات
عليك أن تنظر خلف الواجهات
خلف الطوب النائم
البارد
عالمه مسمّر بالعلامات
والآلات تدور ليل نهارَ
لكن يونس
يونس يقف أمام نافذة
شخص ما
على نافذة ما
ويحيي الصباح



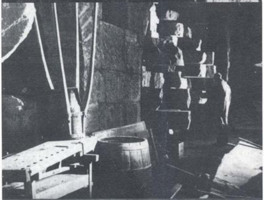
Hans Magnus Enzensberger: Prolog zum »Jonas«

in dieser stadt
in ihren türmen
ihren riesigen wabenkörben
zwischen signalen und maschinen
in dieser stadt wohnen keine götter
und keine helden.
die stadt schläft.
in ihren kabinen schlafen viele
sie schlafen in ihren zellen
im stahlskelett
sie schlafen hinter den chiffren
und den fassaden.
nur in den kellern regen sich
schlaflos
die maschinen.
die stadt ist leer
sie hat keine bäume
und kein gelächter.
sie ist ausgestorben
wenn der morgen graut.
wenn der morgen graut
und du suchst einen
irgendeinen
einen mann namens Jonas
zwischen den schildern und fronten
mußt du hinter die fassaden sehen
hinter die kalten
schlafenden ziegel.
seine welt ist mit zeichen vernagelt
die maschinen laufen tag und nacht
aber jonas
jonas steht an einem fenster
irgendeiner
an irgendeinem fenster
und begrüßt den morgen.











وما أمكن وقتها وضع الفيلم ضمن أيّ مذهب فني أو سينمائي وقد تنازل دومنيك في فيلمه عن الألوان وأخرجه بالأسود والأبيض، كما حرص على تصوير مشاهده في أماكن حقيقية، وأشرك ممثلين غير محترفين فيه، كما تنازل عن التتابع القصصي المعتاد. وما أن انتهى من تصوير فيلمه حتى ظهر تلقائيا نوع جديد من السينما. كان موضوع «يونس» إذن وحدة الإنسان وعزلته في المدينة الكبيرة. وتوسع الموضوع في فيلمه اللاحق: غينو (1960) فقد عرض فيه لاضطراب الأوضاع النفسية للأفراد في الأسر الثرية. وفي فيلمه هذا تابع دومنيك التقليل من الحركية والحوار بشكل أبرز، وبدا أنّه يمتطي صيغة «الرواية الشعرية» التي تشرح بإيجاز في فقرات تتتابع فيها الصور والنصوص، وصارت هذه النزعات التجريدية لغة جديدة تماما للفيلم. وظل ذلك هو الطابع السائد في عمله السينمائي كله الذي ازدادت فيه الأحداث، وكذا الممثلون، قلّة. وكان ذلك من جانبه مزيدا من الاقتراب من الرسم التجريدي الذي تقلّ فيه الأدوات المساعدة. فأفلامه الثلاثة اللاحقة تكاد تكون تجريدا خالصاً. أما الموضوع فيبتعد عن معالجة المشكلات الفردية مؤكداً ما هو عام. فخيبة الأمل التي عاناها دومنيك في مجال «الروحي في الفن» أعادته إلى الحقيقية بجوانبها التدميرية. لقد أصبح عري الإنسان في العالم وعجزه موضوعه الأوحد. فالإنسان، العاجز أمام المرض، هو موضوع فيلمه: بدون تاريخ (1962)، فهو مريض بالسرطان المستعصي، مع تداخل موضوع القنبلة النووية التي كانت يومها موضوع الساعة. فالفيلم يمثل وجهة نظر شخصية، أي إنّه يعرض العالم من وجهة نظر المريض الذي لا يظهر في الصورة أبدا.

صور الصفحة 24 من أعلى:
الصورة 1 إلى 3: مشاهد من «يونس» (1957)
الصورتان 4 و 5: مشهدان من «غينو» (1960)
صور الصفحة 25 من أعلى:
الصورتان 1 و 2: من «بدون تاريخ» (1962)
الصورة 3: من «N.N.» (1968)
الصورة 4 و 5: من «لحظات» (1972)

والإنسـان، ضحيـة الاستعبـاد والإغفـال، هو موضـوع فيلمـه: N.N (1968): هو ترجمة لتأملات مهندس ناجح تثير حماسه بدايةً خطة إقامة «سجن كامل»، ثم يسقط في مهـاوي الشكـوك واليأس والتأرجح بين الحق والبـاطل. والفيلم فيلم رجـل واحـد بالكـاميرا والنص والمتحـدث والممثل: دومنيك وحده ولا أحد آخر.

والإنسـان الـواقـع ضحيـة لتدمـير بيئتـه، موضوع فيلمه الأخـير: لحظات (1972). ويعرض الفيلم من وجهة نظر النهـايـة أو العـاقبـة عالمـا مدمـرا وخـاليـا من البشر، ومن الحضارة الإنسانية. فتتعاطى الصورة مع موضوع الفساد والانهيار.

ظلّ دومنيـك أمينـا للصورة الفنية التي اختارها أسلوبا له. وانتقى لكـل فيلم من أفـلامـه الصيغة التصويرية الملائمة للموضوع، والتي اقترب فيها دائما من الرسم التجريدي. وكلّما تقـدم في التجـريـدية كانت الصورة البشرية تتضاءل حتى تختفي في النهـايـة. فأفـلام دومنيك تكمن حياتها في تتـابـع الصـور المجردة التي تعرض في مناظر شديدة القصر والاختصـار. أمـا الكـاميرا، فكـان يمسـك بها دومنيـك نفسـه، إذ كان يصـور كل المنـاظـر التي يعن له ملاءمتهـا لموضـوعه، وهي عملية مضنية، ربما استمرت شهورا؛ ثم يطـول الأمـر شهـورا أخرى في المونتاج الذي كان يقوم به وحده أيضا. وقد جنى جوائز كثيرة نتيجة لأعماله الرائدة.

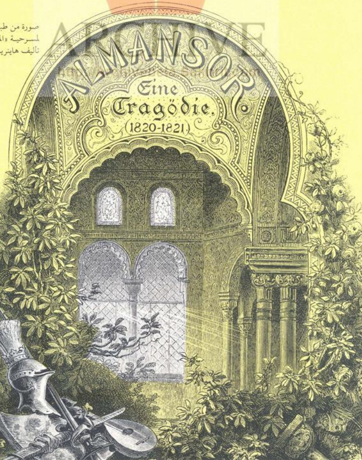
كتب دومينيـك عن يونس «إنّ الصـورة الإنسـانيـة التي أرسمهـا ليست صورة متفـائلة. فالمستقبـل معتم، مثلما ينتهي الفيلم تمامـا. الفيلم يعـرض الأخطـار التي تحيط بالإنسـان الـذي يحاول أن ينسى ماضيـه وداخله. أمـا التحليل والنقد فهما عمل الآخرين».



الشرق الإسلامي والأندلس في شعر هاينه

منير الفندري

لم يشتهر هاينريش هاينه (H. Heine, 1797-1856) من بين أولائك الشعراء الألمان الذين انصاعوا لجاذبية الشرق فتغنّوا به بشكل أو بآخر واستلهموه لأغراض شعرهم. فلا يتبادر اسمه إلى الذهن إذا ما جرى الحديث عن أثر الشرق في الأدب الألماني ومكانته فيه، كما هو الحال بالنسبة إلى طائفة من معاصريه، نذكر منهم بالخصوص غوته (Goethe) وروكارت (Rückert) وبلاتن (Platen) وشتيغلتز (Stieglitz) وبودنشتات (Bodenstedt) وفرايلغرات (Freiligrath) وغايبل (E. Geibel) وشاك (v.Schack). بيد أنّه يكفي أن ندقّق النظر في شعر هاينه الغنائي ونثره، ثمّ في رسائله، لنتأكّد من أهمّية العلاقة التي ربطت هذا الشاعر والأديب الألماني الشهير بالشرق في مفهومه الأدبي الغربي التقليدي، بحيث تعترضنا في صلب شعره العذب الجميل عدّة مقطوعات مثيرة توحي بالحنين إلى الشرق إيحاء أو تصدح به انطلاقا من العنوان رأسا. من ذلك أنشودة «العاشق العذري» (Der Asra) التي تشيد بعشّاق بني عذرة «الذين يموتون إن عشقوا»؛ ومقطوعة «علي باي» (Ali Bei) التي تصوّر بطلا من أبطال الجهاد وهو ينعم بالدنيا ثمّ يسارع للقتال في سبيل الله حتّى ينعم بالآخرة؛ ومنظومة «الشاعر فردوسي» (Der Dichter Firdusi) التي تروي خيبة صاحب ملحمة «شاهنامه» العبقري في علاقته بمولاه محمود الغزنوي، ومرثية «الملك الأندلسي



صورة من طبعة هاينريش لاوبه لمسرحية «المنصور» الدرامية من تأليف هاينريش هاينه

المسلم» (Der Mohrenkönig) التي تصوّر الملك أبا عبد الله محمداً آخر ملوك غرناطة لحظة مغادرته إياها مهزوما كسيرا.

والأهمّ من كلّ هذا من حيث الكمّ مسرحية برمتها تبرز من بين أعمال هاينه الباكرة، توسم على غرار قصيد تال لها بعنوان «المنصور» (Almansor)، سوف نركّز عليها الحديث.

وعلاوة على هذا نجد له مجموعة لا بأس بها من الخواطر والتعاليق والتعاقيب والصور المجازية والنوادر وغيرها من العناصر والاستطرادات، تنتشر بكثرة في نثره الغزير وتعكس لنا في مجموعها وفي ترابطها الموضوعي مواقف جديرة بالاهتمام حيال الشرق، على الصعيد الديني والتاريخي والأدبي بالخصوص.

والمعروف عن هاينه أنّه من أصل يهودي، ممّا أدّى ببعضهم إلى نعته بالشرقي، سلبيّا أو إيجابيّا. وفي هذا دليل آخر على الالتباس والتعقيد اللّذين يساوران لفظة «الشرق» في استعمالها التقليدي، غير العلمي. غير أنّنا نعني هنا الشرق الإسلامي فحسب؛ وقد يكون هذا التحديد قد لاح من خلال ما سقناه من الأمثلة المستمدّة من أعمال هاينه ذات الصبغة الاستشراقية، فارتسمت ملامح صلة بثقافة العرب وأخرى بأدب الفرس الإسلامي، ثمّ ثالثة بالأندلس وحضارتها الإسلامية المندثرة.

ومهما اجتهدنا، فإنّه يصعب تحديد مفهوم «الشرق» من وجهة نظر الشاعر الغربي، خاصّةً في العهد الرّومنطيقي. إذ أنّه يبقى لديه تصوّر رومنطيقي، وبالتالي لا عقلاني، تتشابك فيه لمسات من الحقيقة التاريخية والواقع المحسوس مع تأثيرات من عالم الشعر ودنيا القصّة والخيال. فإذا به قطب ساحر يشعّ ألوانا ويفيض عجائب وغرائب ويثير الأحاسيس، يستهوي الشاعر ويحتضنه ساعة ضيق وكدر، فيلهمه أحيانا.

ولئن صحّ أن هاينه أعار الشرق الإسلامي المعاصر له حيث كان يطغى العنصر التركي العثماني فترة تقهقره أمام قوة الغرب وزحف حضارته شيئا من الاهتمام وواكب عن بعد أو عن كثب بعض أحداثه المصيرية البارزة كالصراع التركي الروسي، وحركة تحرير اليونان، واحتلال الجزائر من قبل فرنسا، وبروز محمد علي باشا وطموحاته الإصلاحية. ولئن فكّر أيضا أحيانا بقليل أو كثير من الجدية في جوب بعض أنحاء هذا الشرق، ولا سيما مصر التي اعتزم زيارتها سنة 1833 ـ لمّا كان على صلة وثيقة بأتباع سان سيمون ـ دون أن يتسنى له ذلك، فإنّه رغم ذلك لم يبال بهذا الشرق الإسلامي الحقيقي بل إنّه، وبحكم تشبعه بالفكر الليبرالي التقدّمي وإيمانه بالحضارة الأوروبية العصرية، ازدراه لأنّه رأى فيه عالم تخلّف وتعصّب وتشبّث بتقاليد بالية فلم يعفه من نبال سخريته اللاذعة في كثير الأحيان.

لقد فضّل هاينه شرق الأدب والخيال على شرق الحقيقة والواقع. وتجسّم هذا التفضيل في خاطرة هامشية تتعلّق بمعاصره الشاعر فردناند فرايلغرات وقد ذكرناه بين من اشتهروا بتأثّرهم بالشرق من الشعراء الألمان. ويبرز هاينه هذا الجانب لكنّه يعيب عليه تغنّيه بشرق واقعي جاف يستند إلى أوصاف الرحالين ذوي النظر الدقيق كبوركهارت (J. L. Burckhardt) ونيبور (C. Niebuhr) عوضا عن «الشرق العجيب الموحي بالمغامرات، الذي نسجته أحلامنا تحت تأثير روايات الحروب الصليبية وحكايات ألف ليلة وليلة».

ولقد ثبت لنا فعلا أنّ هاينه لم يتعلّق بكتاب من مطالعاته التي لا تحصى ولا تعدّ مثلما تعلّق بألف ليلة وليلة. فقلّ أن وجدنا مؤلفا من مؤلّفاته يخلو من الإشارة بصفة أو بأخرى إلى «الحكايات العربية التي ترجمها لنا غالان» حسب تعبيره في بعض المناسبات. ونجده في بعض الحالات أيضا يصرّح بأنّ شغفه بحكايات شهرزاد وانبهاره بها بدأ باكرا في عهد الصبا ولم يتلاش في الكبر. وبهذا يجوز اعتبار «ألف ليلة وليلة» أهمّ المصادر والأسس التي انبنى عليها تصوّر هاينه للشرق قبل أن يثريه ويعزّزه بقراءات أخرى.

وتتاح الفرصة لهاينه في شبابه ليوطد الصلة بالشرق الإسلامي ويطلّع على جوانب خلاّبة أخرى منه تمثّلت له في مجال الشعر والأدب العربيين والفارسيين من ناحية والحضارة الأندلسية من ناحية أخرى. وقد كان ذلك في بداية العشرينات من القرن الماضي عندما باشر دراسة الحقوق في جامعة بون أوّلا ثمّ في غوتنغن. وفي هذه الفترة نراه ينكبّ على تأليف عمل مسرحي شعري سمّاه على غرار بطله: «المنصور».

ولعلّنا لا نجازف كثيرا إن اعتبرنا هذا العمل بمثابة عربون حبّ، توجّه به الشاعر الألماني الشاب إلى الشرق

الإسلامي. فبصرف النظر عمّا ستكشف لنا عنه دراسة المسرحية من أوجه مؤيّدة لهذا الرأي، توجد قرائن عديدة ناجمة عن فترة التأليف تزيده دعما وتأييدا. من ذلك بعض التصريحات الواردة في رسائل موجهة إلى أصدقاء وأحباب، لعلّ أهمّها وأطرفها في نفس الحين المقطع التالي من رسالة بتاريخ 14 فبراير 1822 (والمقطع بالفرنسية في الأصل):

«حالما تتحسّن حالتي الصحية سأغادر ألمانيا وسأتحوّل إلى الجزيرة العربية حيث سأعيش عيش البدو الرحّل وحيث سأكون إنسانا بأتمّ معنى الكلمة وسأعاشر جمالاً حقيقية لا جمالا في صورة طلاّب (Studenten) وسأنظم أبيات شعر جميلة جمال المعلّقات وسأجلس أخيرا على الصخرة المقدّسة التي جلس عليها المجنون ليناجي ليلى».

ولئن عبّر هذا التصريح وتصريحات أخرى مماثلة، تعود إلى نفس الفترة تقريبا، عن حنين عاطفي ظرفي إلى الشرق باعتباره عالم الأحلام وحضن هناء وسلام، فإنه يكشف في نفس الحين عن إحاطة بيّنة ببعض الملامح بالشعر العربي والأدب الفارسي وعن دراية ببعض آثار كليهما. فأمّا عن «المعلّقات» فقد ثبت لنا أن مؤلّف «المنصور» لم يهمل قراءة هذه القصائد في ترجمتها الألمانية التي حققها هرتمان (A.Th. Hartmann) في مطلع القرن التاسع عشر. وقد شفع هذا المستشرق ترجمته بمقدّمة صافية أثراها بأمثلة مستمدّة من «ديوان الحماسة» لأبي تمام اقتبس هاينه مثالا منها - وهو في الأصل مقطع لسلم بن ربيعة مطلعه:

«ان شواء ونشوة وخبب البازل الأمون»

وأهداه صديقا له. هكذا يتّضح أنّ إشادته بجمال «المعلقات» ورغبته في مجاراتها لم يأتيا من باب المجاملة بل عن معرفة بالموضوع. وأمّا المجنون وليلى فإنّ خبرهما قد بلغ هاينه ومعاصريه قبل كلّ شيء عن طريق تراجم الأدب الفارسي، فالأرجح أنّ شاعرنا ألمّ بقصّة العشّاق العذريين المشاهير بفضل رواية «ليلى ومجنون» لنور الدين عبد الرحمان جامي في ترجمتها الألمانية الصادرة سنة 1808 على يدي هرتمان أيضا ويتجلّى تأثير هذه الرواية في هاينه بأتمّ الوضوح في خاتمة «المنصور» إذ ينزل الستار على بطلي المسرحية العاشقين وهما يتوهّمان أنّهما المجنون وليلاه. ويعود هاينه، كما سلف أن لمّحنا، بعد زهاء ربع قرن إلى موضوع الحبّ العذري ليقدمه في قصيدة أخّاذة هي

«العاشق العذري»:
كلّ يوم كانت ابنة السلطان
رائعة الجمال تتمشى جيئة وذهابا،
عند المساء، حذو النافورة
حيث يخرّ الماء ناصع البياض.
كلّ يوم كان العبد الشاب يقف،
عند المساء، حذو النافورة
حيث يخرّ الماء ناصع البياض.
وكان كلّ يوم يزداد شحوبا.
وذات مساء دنت منه الأميرة
وخاطبته بعجلة سائلة:
ما اسمك، قل لي،
ومن أين أنت ومن قبيلتك؟
وأجاب العبد: محمد اسمي
واليمن مسقط رأسي
وقبيلتي أولائك العذريون
الذين يموتون إن عشقوا.

ولا حاجة بنا بعد ما سبق إلى التشديد على أنّ وقوف هاينه المركّز على بعض جوانب تراث العرب الثقافي وأدب الفرس في بداية العشرينات يندرج أوّلا وبالذات في نطاق تحضيراته لكتابة «المنصور» بغية أن يكسب عمله الفنيّ هذا طابعه الشرقي الملائم. ولكن لا بدّ من الإشارة هنا إلى عامل آخر قد يكون قام بدور هامّ في حفز الشاعر الناشئ هاينه على الاهتمام بأدب الشرق الاسلامي آنذاك، ونعني به ظهور عمل غوته الشهير «الديوان الغربي الشرقي» أو- وحسب اختيار غوته نفسه وباقتراح من كبير مستشرقي عصره سلفاستر دي ساسي - «الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي» سنة 1819. وكلّنا يعرف الوقع الكبير والأثر العميق اللّذين أحدثهما مثال غوته في استيعاب أدب الشرق الإسلامي والنسج على منواله في بعض أبناء عصره من هواة الشعر الموهوبين أمثال فريدريش روكارت، وأوغوست فون بلاتن بالخصوص وهما اللذان بلغ بهما الولع إلى حدّ تعلّم الفارسية والعربية لمزيد التغلغل في شعر العرب والفرس خاصة.



ولم يذهب هاينه إلى هذا الحدّ ولكنّه تأثر بديوان غوته الذي أشاد به بإطناب في بعض أعماله الموالية «المدرسية الرومنطيقية»، واصفا إيّاه بأنّه «سلام عطر أهداه الغرب إلى الشرق». ووقف وقفة جدية على أدب الشرق الإسلامي الذي تملك فؤاد غوته وحرّك قريحته، فقرأ مثله المعلقات وقصة مجنون ليلى وشعر كبار شعراء الفرس كسعدي ونظامي وحافظ بالخصوص، عبر تراجم هامّير بورغشتال (J. v. Hammer-Purgstall). ويتأكد هذا بوجود العديد من الصور الشعرية والاستعارات الدارجة في شعر هؤلاء، لا في مسرحية «المنصور» فحسب بل وفي شتّى المقطوعات من ديوانه الشهير «كتاب الأغاني» أيضاً.

ومن مطالعات هاينه أيضا في نفس السياق القرآن (في ترجمة ألمانية طبعا). وأهمّ دليل على ذلك رسالة بتاريخ 21 يناير 1824 يعبّر فيها هاينه في شبه هذيان عن شوقه إلى بلاد فارس وعن إعجابه المطلق بشعرائها ويستطرد قائلا: «لكن، رغم كوني فارسيا (كذا) فإنّي أشهد أنّ أعظم الشعراء هو أنت يا نبي مكّة العظيم، ورغم أنّي لم أتعرّف قرآنك إلّا من خلال ترجمة بويزن فإنّه سوف لن يفارق ذهني عن قريب».

ومهما حوى هذا القول ممّا يمكن أن يستنكره المسلم، فإنّه في سذاجته يأتي بدليل بيّن آخر على أهمّية العلاقة التي ربطت هاينه بثقافة الشرق الإسلامي في مستهلّ حياته الشعرية أي في فترة ابتكار مأساة «المنصور».

ونلمس وقع هذه القراءات وأثرها على مستوى النص إذ نشعر بسعي المؤلّف إلى تكييف عمله الفنّي وفقا للصورة التي تمثّلت له عن الشرق وحرصه على إضفاء أكثر ما يمكن من المصداقية على خطاب أبطاله المسلمين ومنطقهم طبقا لأصلهم العربي وخاصّة فيما يتعلّق بالبطل الرئيسي المنصور. فقد عرّفه بكونه من أصل يمني عريق فعمل على أن يكون كلامه حافلا بالصور والتشابيه المستعارة (عن صواب أو عن خطأ) من الأدب الشرقي ومن تعابير المسلم، وأن يتحلّى بالفضائل والخصال التي تحلّى بها العربي، وبرزت من خلال شعره القديم، وأن يكون في حبّه كمجنون ليلى، أي عذريا، يحبّ حتّى الموت.

ولكن هاينه عمل بالخصوص على أن يكون بطله أندلسيا، أي إسبانيا مسلما مثاليا، وغرناطيا منكوبا.

الصورتان في صفحتي 76 و 77:
صُوَرٌ جُعلت في طبعة هاينريش
لاوبه لمسرحية «المنصور» الدرامية
من تأليف هاينريش هاينه



وبالتالي وبالإضافة إلى ما ذكرنا من المطالعات الاستشراقية، عكف هاينه في نفس الوقت على دراسة قسم آخر من المصادر، يتعلّق بتاريخ إسبانيا زمن حكم المسلمين لاسيما في نهاية هذا الحكم، أي عند سقوط غرناطة في أيدي النصارى. ذلك أنّ هذا الحدث الخطير في تاريخ الحضارة الإسلامية يشكّل الخلفية الزمانية والمكانية لمسرحية «المنصور». فقد تصوّر المؤلّف على هذه الخلفية مأساة شاب وشابة من أهالي غرناطة المسلمين، هما المنصور بن عبد الله وسُلَيْمة بنت علي، كتب عليهما الزواج منذ الرضاعة، وتعلّق كلاهما بالآخر منذ الصّبا حتى وقعت الفاجعة، فسقطت غرناطة وتعسف المنتصر المسيحي فوضع الأهالي المهزومين أمام أمرين: إمّا التنصّر أو الهجرة. فتبع المنصور وليّه إلى المهجر، وبقيت سليمة مع وليّها لتربّى تربية مسيحية، وحصل بذلك الفراق بل وبالأصح حصل تفريق الشمل قسرا.

ويرفع الستار على المنصور واقفا على أطلال بيت نشأته المهجور، وقد عاد خلسة إلى مسقط رأسه، يدفعه الحنين إلى الوطن الضائع والشوق إلى حبيبة الطفولة وخطيبته المفقودة بحكم تهوّر بشري. وينساب البطل الكسير القلب في مناجاة مثيرة يستعيد فيها ذكرياته، الحلوة منها ثمّ المرّة بالخصوص، فيستعرض الأحداث الأليمة التي عاشها أهل غرناطة حين وافاهم نبأ الهزيمة واستسلام قادتهم، وعلى رأسهم الملك أبو عبد الله محمد، لأصحاب الغلبة المسيحيين فرناندو وزوجته إيزابلا. ويتصاعد انفعاله ويؤاخذ في نقد لاذع لا المنتصر فحسب، عائبا عليه الإخلال بوعده الصريح في ترك المهزوم على دينه وعرفه وعدم إرغامه على الارتداد والتنصّر، بل كذلك أسيادَ غرناطة وكبار قومها المسلمين الذين انشغلوا بالخصومات الداخلية والتناحر فيما بينهم، فأهملوا واجب الذود عن الوطن والدين، ومهّدوا سبل النصر للعدوّ الذي كان بالمرصاد يتربّص فرصة الانقضاض على غرناطة الزاهرة. وتثور ثائرة المنصور ويبلغ أساه أوجه حين يعلم أنّ سليمة على وشك الزفاف بوغد محتال من مسيحيي إسبانيا، ادّعى النبل والأصل العريق، بتواطؤ مع قسّ المكان، طمعا في مال أبيها. ويتمكّن المنصور من الاجتماع بسليمة، ويدور بينهما حوار يتّضح من خلاله أنّ التفرقة الدينية الجبريّة قد تركت بعد آثارها العميقة. وفي محاولة

يائسة يداهم المنصور حفل العرس بمعية ثلّة من المسلمين الذين بقوا في الأندلس خفية لمواصلة الجهاد ومقاومة العدو، وعلى رأسهم الحسن، خادم بيت المنصور الأمين سابقا، ويختطف العروس، ويفرّ بها وقد جرح جرحا قاتلا. ونرى في الختام الحبيبين يستفيقان بعد إغماء وسط صخور فينتابهما هذيان شجيّ، يؤدّي بهما إلى الإلقاء بنفسيهما متعانقين إلى الحضيض، ظنّا منهما أنّهما يطيران إلى عالم آخر أفضل لا مكان فيه لإبليس ولا فرق فيه بين مسيحي وغير مسيحي.

لم تحظ مسرحية «المنصور» بما تستحقّ من الدرس والتحليل ضمن البحوث التي أنجزت حول هاينه وأعماله. واكتفى البعض بالقول إنّها محاولة درامية باكرة تمثّل ككثير من أمثالها في أدب أوروبا الرومنطيقي قصّة حبّ في قالب استشراقي، مضيفين أنّها نتجت عن أزمة عاطفية، عاشها هاينه في تلك الفترة من أجل ابنة عمّ لعوب شغف بحبّها ولم تعبأ به كثيرا. كما فسّر البعض الآخر دافع هاينه الرئيسي في صياغتها بردّ فعل فنّي على حملة «معادية للسامية»، اجتاحت ألمانيا سنة 1819 وتألّم منها الشاعر اليهودي الأصل ألما جعله يردّ بهذه المسرحية، فيفضح تعصّب النصارى الديني ويظهرهم في أبغض مظاهر قلّة التسامح واضطهاد سواهم باسم دين يحمل شعار المحبّة، ملمّحا في عدّة مواطن إلى محاكم التحقيق (أو التفتيش) الكنائسية الرهيبة ومحارقها، في حين يظهر الخصوم الضحايا في مظهر يبعث على الإعجاب بهم والتأسّف لمصيرهم.

إلّا أنّ أصحاب هذه النظرية استصغروا الجانب الشرقي الإسلامي المسيطر على هذه المسرحية واعتبروه مجرّد «قناع»، أي وسيلة شكلية سطحية، لتحقيق غاية لا تخلو من خطورة هي تهجين سلوك «أنصار الصليب». أو أنّهم افترضوا أنّ المسلمين إنّما يقومون مقام اليهود. لكنّها نظرية لا تثبت ولو قليلا أمام قراءة دقيقة ومجرّدة لهذا العمل. وحتى إذا جارينا هذا الرأي، وافترضنا أنّ المؤلّف بحث في المنطلق عن قناع، فإنّنا نصرّ على أنّ الوسيلة ما لبثت أن غدت غاية في حدّ ذاتها وأضحت مسرحية «المنصور» نشيدا يمجّد مسلمي الأندلس وحضارتهم تمجيدا ويرثي نكبتهم على أيدي الإسبان المسيحيين رثاءً، وصار الطعن في هؤلاء غير متوقّف على موقفهم التعصّبي بل شاملا بالخصوص مسؤوليتهم التاريخية في تحطيم حضارة أنارت أوروبا وإرساء عهد ظلمة بديل.

ويتجلّى لنا هذا الموقف المميّز عبر كامل فصول المسرحية ولكن بالخصوص عبر مقطع يؤدّيه «خورس» يبرز فجأة عقب الفصل الثالث دون أن يكون له مبرّر بنيوي بيّن في صلب الدراما ممّا عرّض المؤلّف لنقد كثير فعيب عليه الخلل الوظائفي كما عيب عليه شذوذ الفحوى، وقيل إنّه «محاضرة خاصة في تاريخ الأندلس» ما كان لها من داع. وكأنّي بهؤلاء قد فاتهم أنّ هاينه لم يسرد هذا التاريخ سردا اعتباطيا بل تغنّى به من صميم مهجته للتعبير عن إعجاب كبير ملأه ولإبراز تناقض تجلّى له بوضوح بين ما كانت عليه اسبانيا تحت سيادة المسلمين وما آلت إليه من بعدهم، رغم جمالها الطبيعي الفتّان.

ومنذ الافتتاح، يمجّد الشاعر ما يسمّيه «الحضارة الأندلسية النبيلة التي أنبتها طارق (بن زياد) بيد قوية في أرض إسبانيا» والتي نمت وترعرت في ظلّ حكم الأمويين حتى كادت تفوق الحضارة الاسلامية الأم في المشرق العباسي أبّهةً. ويستعرض في إيجاز يوحي بإلمام ثابت نشأة الدولة الأموية في الغرب منذ وصول عبد الرحمن، «آخر الأمويين»، بعد أن نجا بنفسه من مجزرة السفّاح العبّاسي واختياره قرطبة عاصمة له. وتزدهر قرطبة بفضل رعاية عبد الرحمن (الثالث) فتتطوّر أساليب العيش وتتهذّب فنون الغناء والطرب والمعمار وترتقي العلوم، فتفد على قرطبة من كلّ البلدان أفواج من طلبة العلم المتعطّشين يحجّون إليها ليتعلّموا قيس الكواكب وحلّ ألغاز هذه الحياة.

ثمّ تسقط قرطبة وتسمو غرناطة لتغدو «مركز العظمة الأندلسية» وتتهذّب فيها قيم الفروسية والشهامة والحبّ السامي إلى أن تسقط بدورها فلا تلقى المعاملة النبيلة من لدن «قاهرها الماكر الذي نقض عهدا صريحا ضمن به حرّية العقيدة، فلم يترك للمغلوب خيارا سوى التنصّر أو مغادرة إسبانيا تجاه افريقيا مغادرة الهارب»».

تلك هي خلاصة المقطع وقد لخّصناه متقيدين بحرفه ومغزاه، فإذا به وكأنّه ناجم عن قريحة مسلم متأثّر، يعظم أندلسه في حنين ويرثي فقدانها في حسرة.

وممّا يلفت الانتباه فيه أيضا غزارة التفاصيل الدقيقة المستمدّة من التاريخ الأندلسي، وقد تطلّبت حتما وقوفا جدّيا على هذا التاريخ بالدراسة والتمحيص. وتأكّد لنا

فعلا وبالاستناد إلى قائمة الكتب التي استعارها هاينه آنذاك من مكتبة جامعة بون أنه «لم يدّخر جهدا» - على حدّ تعبيره في بعض رسائله من نفس الفترة - للتوثيق واستيعاب الخلفية التاريخية اللاّزمة لصياغة «المنصور»، فاعتمد مصادر ومراجع علمية رائدة في ذلك العصر (إذ لم تتطوّر إذ ذاك دراسة تاريخ الأندلس الإسلامي في أوروبا كما سيحصل فيما بعد بفضل دوزي أوحتّى كوندي) ما كان لزاما على شاعر شاب في مستهلّ دراسة الحقوق أن يسخر لها وقته وجهده لو كانت غايته لا تتجاوز رسم قناع، كما ادّعى بعضهم. وكان بوسعه أيضا أن يحذو حذو معظم أدباء الغرب، من معاصريه وأسلافهم، الذين نظموا ما نظموا وصاغوا ما صاغوا حول غرناطة الأندلسية ونهايتها الملحمية، فاكتفوا بالاعتماد بالخصوص على رواية الإسباني خيناس بيراس دي هيتا (Gines Perez de Hita ولد حوالي 1545) التاريخية «حروب غرناطة الأهلية» (Guerras civiles de Granada) التي استعارها هاينه فعلا من بين ما استعار من كتب في ترجمتها الفرنسية الصادرة سنة 1809 . لكنّه تجاوز هذا الحدّ بكثير فغاص في مصادر تبحث في تاريخ اسبانيا، أهمّها كتاب فاسلير (I. A. Fessler) «محاولة في تاريخ الأمة الإسبانية»، يحتلّ فيه الحديث عن فترة الحكم الإسلامي قسما هامّا، كلّه إكبار للحضارة التي ازدهرت في ظلّه. ومن هذه المصادر أيضا ترجمة ف. فون دومباي الألمانية «للأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس» لابن أبي زرع، الخ.

ولئن شهد هذا الاجتهاد في استيعاب القاعدة التاريخية لعمله الأدبي على حرص على الأمانة والإتقان، فإنّه ينمّ أيضا، ولاشكّ، عن تعلّق شديد بمادة البحث وموضوع الدراسة التاريخي أي الحضارة الإسلامية الأندلسية ومصير مسلمي إسبانيا بعد تغلّب المسيحيين عليهم.

ولم ينته اهتمام هاينه بهذا الموضوع - بل قُلْ شغفه به - بعد الفراغ من مسرحية «المنصور» بل تواصل مباشرة إثر ذلك زمنا ثم عاوده فيما بعد. ففي سنة 1825 نراه يعود إلى شخصيّته الرئيسية المنصور بن عبد الله ليقدّمه في قصيد مثير يحمل أيضا عنوان «المنصور» ونجده بعد ربع قرن آخر يعود إلى غرناطة ومأساتها ليصوّرها من وجهة نظر آخر ملوكها، أبي عبد الله محمد النصري، أو (Boabdil) كما



صورة من الفنان إدموند برونينغ في طبعة غوستاف كاربلي لقصيدة «العذري» من تأليف هاينريش هاينه

اشتهر في الأدب الغربي، وذلك في قصيدة «الملك الأندلسي المسلم».

ويحملنا قصيد «المنصور» إلى قرطبة وبالتحديد إلى صحن مسجدها العظيم، وقد مسخ وأضحى كتدرائية مسيحية. وهنا نجد المنصور بن عبد الله يحدق في الأعمدة الجبّارة ويعاتبها في صمت على خنوعها واستسلامها لعار الردة، لكنّه يجد في ذلك في نفس الحين ما يخفّف عنه وطأته لأنّه بدوره اضطرّ إلى الخضوع للتعميد «فإذا رضي الجبّار العظيم بمصيره فما بال الضعيف». وينتهي القصيد بحلم يوحي برؤى القديس يوحنّا، فيرى المنصور وهو نائم المسجد - الكتدرائية يأبى تحمّل العار أكثر ممّا تحمّل فينهار في قعقعة مهولة ويهوي على رؤوس «آلهة النصارى».

وقد تميّز هذا القصيد بتحيّز واضح للجانب الإسلامي ومعاداة للجانب المسيحي، تجسّدا بالخصوص في مقارنة في مطلعه بين ما كان عليه المعلم الديني حين كانت تقام

فيه صلوات المسلمين وما أصبح عليه لما أخضعه النصارى لطقوس قدّاسهم ممّا حدا بواضعه إلى أنّ نسبه إلى شاعر مجهول من مسلمي إسبانيا المنكودين.

وتجدر الاشارة هنا إلى أنّ الباحثين في أدب هاينه يلحون عامة عند شرح هذا القصيد في إظهار العلاقة الجذرية بين تأليفه في غضون أكتوبر 1825 وبين إقدام صاحبه، في يونيو من نفس السنة، على اعتناق المسيحية، بعد مروره بأزمة تمزّق بين مبدإ البقاء على عقيدته الموروثة و«ضرورة» الدخول في دين الأغلبية من مجتمعه الألماني حتى لا يظلّ منبوذا.

وقد كان هاينه في هذه الفترة بالذات منكبّا على تأليف رواية قصصية («حبر باخاراخ» Der Rabbi von Bacharach) بطلها شابّ من يهود الأندلس المطرودين، فانغمس هاينه من جديد في تاريخ إسبانيا الإسلامي مهتمّاً بالعنصر اليهودي. فإذا به يطّلع بأكثر دقّة ممّا حصل عند إعداد مسرحية «المنصور» على الدور المتميزّ الذي تمكّن يهود الأندلس من أدائه على الصعيد الفكري في ظلّ السيادة العربية الإسلامية. ويكتشف أنّ «العصر الذهبي» في كامل تاريخ الثقافة اليهودية إنّما تحقّق في الأندلس وفي ظلّ نفس السيادة.

وبالتالي، فإنه يجوز أن نرى في إدراك هاينه لهذه الحقيقة كما تجلّت له سببا آخر لتفسير «حنينه» العميق إلى الأندلس الإسلامية وتعاطفه الحميم مع ضحايا حملات «الاسترداد» ومحاكم التفتيش. فضحاياهما مسلمون ويهود على السواء وبين الجاليتين الأندلسيتين تقارب في المصير لا بدّ أنّه لم يغب عن هاينه، تقارب في المحنة وفي العزّة أيضا، لمّا ازدهر الفكر والأدب عند مسلمي الأندلس فتيسّر ليهوده أيضا السمو في هذين المجالين وغيرهما بصفة ملحوظة.

وكان هاينه على أتمّ الوعي بهذا التكافل الثقافي بين الجاليتين الأندلسيتين رغم الاختلاف في العقيدة، وأشاد به لمّا عاوده الحنين إلى الأندلس ثانية وشدّ مخيّلته مرّة أخرى في آخر حياته، فتغنى بما سمّاه «مدرسة الشعراء العربية الإسبانية القديمة اليهودية»، وذلك في قصيد طويل وسمه باسم أحد أعلام هذه «المدرسة» هو أبو الحسن يهوذا حالفي (Jehuda Halevy) واستعرض فيه طائفة من أعلام الفكر اليهودي الأندلسي الآخرين، منهم موسى بن عزرا والحريزي الذي أبرز براعته في فنّ المقامات فقارنه بالحريري. كما أطال في ذكر ابن جبرول (Ben Gabirol) أو أبي أيوب سليمان بن يحيى كما عرفه العرب، وسرد في شأنه نادرة تكرس شهرته الأسطورية، لكنّها تشهد في ذات الحين بسماحة ملوك الأندلس المسلمين وإنصافهم لرعاياهم دون تمييز في الانتساب الديني. ومفادها أنّ شاعرا مسلما من جيران ابن جبرول قتل جاره هذا بدافع الغيرة وقبره في مكان نمت فيه شجرة تين عجيبة. فبلغ أمرها مسمع «الخليفة» فأمر بالتحقيق وظهرت الحقيقة، فحكم على الجاني بالإعدام شنقا.

وقد ورد هذا القصيد ذو المائتين والأربع والعشرين رباعية ضمن ديوان صدر تحت عنوان (Romanzero) بمعنى قصائد تحي بالشعر الإسباني. والجدير بالذكر أنّ هاينه نظمه، وهو مقعد طريح الفراش من جرّاء داء عضال، أنهكه حتّى الموت في فبراير 1856. ولا عجب أن يشتمل نفس الديوان على تلك القصيدة المؤثّرة التي أشرنا إليها تكرارا: «الملك الأندلسي المسلم». وهي تصوّر أبا عبدالله محمد، آخر ملوك الإسلام في إسبانيا لحظة وداعه الأخير لعاصمة ملكه الحبيبة غرناطة تاركا إياها لأعداء الإسلام. وتشخّصه الشاعر الألماني، وهو في طريقه إلى المهجر على رأس قافلة بحريمه وبعض حشمه يجرّها وكأنّها أذيال الخيبة. ويقف الملك الطريد ليلقي من بعض الروابي المشرفة على المدينة نظرة أخيرة، فيزيده أسى أن يرى الصليب يحتلّ مكان راية الهلال فوق أعلى صومعات قصر الحمراء الجليل. وتغرورق عيناه بفيض الدمع وتتصاعد من صدره زفرات الألم، فتؤنّبه أمّه أن يبكي كالنساء مدينةً لم يقدر على حمايتها كالرجال. ولكن هاينه لا يترك الكلمة الأخيرة لعائشة الحرّة ولعُذَّل الملك المنكوب عبر الأجيال ـ وكان هاينه منهم حين كتب مسرحية «المنصور» وحمّله مسؤولية الهزيمة والعار ـ لا بل ينصف بطله التعس ويتعاطف معه باعتباره من ضحايا «القدر الفظيع الماحق» الذي لا يقوى عليه أشجع الشجعان.

ويستدل الشاعر بالرواية الشائعة، القائلة بأنّ الربوة التي أطلق منها أبو عبد الله زفرات الحسرة رسخت في الأذهان وأضحت منذئذ تعرف باسم «زفرة المسلم الأخيرة»، استدلّ بها ليبرز أنّ خاتم ملوك غرناطة والأندلس قد خلد في ذاكرة البشر باعتباره ضحية جديرة بالعطف، لا باعتباره مخفقا مغلوبا. وبالأبيات التالية ينتهي القصيد:





Legen Sie Ihr Geld in dada an!
dada
Komm
nf
Die
anti
dada
He, he, Sie junger Mann
Dada ist keine Kunstrichtung
Die große
dada
Tretet dada bei!
DADA
HH